

**Folklorşünaslıq: problemlər, tədqiqlər****Muxtar KAZIMOĞLU - İMANOV****AMEA Folklor İnstitutunun baş direktoru, akademik,  
Filologiya elmləri doktoru, professor****ŞİFAHİ VƏ YAZILI ƏDƏBİYYATDA TƏHKİYƏ****XÜLASƏ**

**Açar sözlər:** nəql etmə, təsvir, obrazın səciyyələndirilməsi, daxili monoloq, söyləyici, epik formul, müəllif mövqeyi

**SUMMARY****NARRATION IN ORAL AND WRITTEN LITERATURE**

Ritual and ceremony texts are also formed on the principle of narrating more stories as mythological texts. The formation of epic examples in folklore and written literature on the basis of narration is mainly connected with ritual and ceremonial texts, stories told in square performances.

Description, characterizing the image and internal speech are the main elements in the structure of the narration. In the epic genres of folklore it is impossible to manifest itself as the leading structural element of the internal monologue. Because in epic genres of folklore there is no rule to reflect the happening around from the point of view of the hero completely or such a rule is not at all leading.

Unlike the author, who delivers the text to the listener through a live performance, the speaker cannot pass without traditional formulas. In legends, rumors, fairy tales, eposes, anecdotes and "garavalli" the narration appears on the basis of formulas of each genre.

**Keywords:** narration, description, characterization of the image, internal monologue, narrator, epic formula, the authors position

**РЕЗЮМЕ****ПОВЕСТВОВАНИЕ В УСТНОЙ И ПИСЬМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Ритуальные и обрядовые тексты, как и мифологические тексты, в большинстве случаев основаны на принципе повествования каких-либо историй. В фольклоре и письменной литературе формирование эпических образцов на основе повествования уходит своими корнями главным образом в тексты обрядов и ритуалов, истории, рассказываемые на площадных представлениях.

Описание, характеристика образа и внутренняя речь являются ключевыми элементами структуры повествования. В эпических жанрах фольклора внутренний монолог не может проявлять себя как ведущий структурный элемент. Потому что в эпических жанрах фольклора нет правила отражать происходящее вокруг с точки зрения главного героя, либо такое правило совершенно не является ведущим.

Сказитель, доносящий текст до слушателя живым исполнением, не может обойтись без традиционных формул, в отличие от автора, доносящего текст до читателя письменным образом. В легендах, мифах, сказках, дастанах, анекдотах и каравелли повествование строится по формулам каждого жанра.

**Ключевые слова:** повествование, описание, характеристика образа, внутренний монолог, сказитель, эпическая формула, авторская позиция.

Təhkiyənin ilkin əlaməti bədii əsərdə hansısa əhvalatın danışılmasıdır. Əhvalatın danışılması prinsipinə görə təhkiyə ədəbi növlər içində epik növ üçün daha çox səciyyəvidir. Amma bu prinsipin əlamətləri lirik və dramatik növdə yazılmış əsərlərdə də özünü göstərir. Lirik əsərlərdə əhvalatın danışılması bəzən o qədər geniş yer tutur ki, həmin əsərləri lirik-epik nümunə kimi qiymətləndirmək lazım gəlir. Dram əsərlərində əhvalat əyani olaraq səhnədə göstərilmək üçün nəzərdə tutulsa da, bu əsərlərdə personajların dilindən tarixçələrin danışılması adi bir hala çevrilir. Bütün bunlar öz yerində. Amma qarşıya cavab verilməsi vacib olan belə bir sual çıxır: Süjetsiz hekayədə, əhvalat danışılmayan lirik şeirdə, personajlarının nitqi tarixçə söyləməkdən uzaq olan dram əsərində təhkiyədən bəhs etmək mümkün deyilmi? Bu suala doğru-düzgün cavab vermək üçün nəzərə alınmalıyıq ki, humanitar elmlərin təhkiyə ilə məşğul olan narratologiya adlı xüsusi bir qolu var və burada təhkiyəyə – narrativə heç də əhvalat danışmaq məhdudiyəti qoyulmur. Belə hesab edilir ki, əhvalatla yanaşı, əhvalat ətrafı duyğu və düşüncələrin çatdırılması da narrativin tərkib hissəsidir. Narrativin bədii ədəbiyyatdan başqa həm də incəsənətin digər sahələrində, o cümlədən musiqidə axtarılması bir daha sübut edir ki, əhvalat danışmağın ardıcılığı olduğu kimi, duyğu və düşüncəni çatdırmağın da öz ardıcılığı var. Belə olduqda isə süjetsiz hekayədə, lirik şeirdə, lirik-psixoloji üslublu dram əsərinin dialoq və monoloqlarında narrativin araşdırılması heç də təəccüb doğurmur.

Təhkiyənin yerini və rolunu yazılı ədəbiyyatdan əvvəl şifahi ədəbiyyat nümunələrində izləmək istəsək, bu nümunələrdə əhvalatın dinləyiciyə danışılmasını ən başlıca funksiya kimi görəcəyik. Maraqlıdır ki, bu funksiya folklorun epik nümunələri ilə məhdudlaşmır və arxaik şeir örnəklərində də özünü büruzə verir. Arxaik şeir örnəkləri barədə söhbəti bir az sonraya saxlayıb folklorun epik janrları üzərində dayansaq, ilk növbədə onu qeyd etməliyik ki, əfsanə, rəvayət, nağıl, dastan, lətifə və qaravəllilərdə əhvalat, hadisə ön plandadır. Harda, nə vaxt hansı əhvalat baş verdi? Əhvalat necə başlayıb, necə cərəyan edib, necə sona yetdi? Folklorun epik janrlarında söyləyici və dinləyicini düşündürən daha çox bu suallardır. Bu janrlarda əhvalatlardan, qəhrəmanın hərəkətlərindən, onun atdığı addımlardan kənar qalan peyzaj epizodları nə söyləyici, nə də dinləyicinin maraq dairəsindədir. Nağıl və dastan kimi irihəcmli epik nümunələrdə qəhrəmanın hərəkət və davranışlarını dinləyiciyə yerli-yataqlı çatdıran söyləyici, görəsən, peyzaj təsvirlərinə niyə maraq göstərmir və yaxud çox az maraq göstərir? Bu, söyləyicinin şəxsi istəyindən asılıdır, ya burada bir qanunauyğunluq var? Əlbəttə, burada bir qanunauyğunluq var və folkloraxas qanunauyğunluğa söyləyicinin əməl etməsi təbii haldır. Məsələ burasındadır ki, hər hansı bir əhvalatı nəql etmək qədim insan üçün hər hansı əşyanı təsvir etməkdən qat-qat asandır. Arxaik təsəvvürdə hadisə və söz, əşya və onun işarəsi bir-birindən ayrılmaz olduğuna görə qədim insan hər hansı maddi predmetdən dinamik əhvalatlar əsasında, həmin predmetin necə yaranmasına dair hansısa süjet fonunda bəhs etməli olur (19, 213). Predmetin təsvirinə belə

baxış bucağından yanaşmağın nəticəsidir ki, “Filan predmet necə yaranıb?” sualına cavab vermək mifoloji mətnlərin məzmun və mahiyyətində mühüm amil kimi özünü göstərir. Mif üçün səciyyəvi olan bu cəhətə son vaxtlar toplanmış bir çox mifoloji mətnlərdə də rast gəlirik: “Deyir, bir gün peyğəmbəri qovurmuşdalar. Peyğəmbər gəlib ardıc ağacının dalında gizlənib. Peyğəmbər alqış eləyib, deyib: “Ardıc, görüm səni il on iki ay göy qalasan!” (5, 36). Bu mətnə əsas məsələ ardıcın həmişəyaşıl bir ağac olmasını diqqətə çatdırmaqdır. Peyğəmbər əhvalatını danışmaq söyləyiciyə məhz həmişəyaşılıq məsələsini diqqətə çatdırıb ardıc ağacının müqəddəsliyinə işarə etmək üçün lazımdır. Başqa bir mətnə nəzər salaq: “Deyilər, Humay addı bir kadın varıymış, uşağı olmurmuş. Niyət eliyif gedir, həmənin ortasında, o cığır görünən yerin baş tərəfində bir daş varmış, başın qoyur o daşın üstünə, yatır, onnan sora uşağa qalır. O vaxdan ora ziyarətə gah olur. Ora su da çəkibləmiş. Yeri indi də qalır. Sora qəyəninin arası uçur. Aşağıda deşih daş var ha, qabaxlar yerimiyən uşaxları da gətirif həmənin daşdan keçirərmişdər” (5, 39). Birinci mətnə predmetin yalnız bir əlaməti (yaşillığı) təsvir obyektidirsə, Humay adlı bir qayadan bəhs edən ikinci mətnə predmetin gözlə görünən bir neçə əlaməti (qayanın ortasında, cığıra yaxın bir yerdə xüsusi bir daşın olması, bir vaxtlar çəkilmiş arxın izinin hələ də qalması, qayanın bir parçasının uçub dağılması, qayanın aşağısında başqa bir müqəddəs daşın yerləşməsi və s.) diqqətə çatdırılır. Amma bütün bu əlamətlərin dinləyiciyə çatdırılma üsulu məhz əhvalatın, hadisənin nəql edilməsidir. Başqa sözlə desək, Humay qayasının təsviri övladsız qadınla bağlı kiçik bir hekayət əsasında qurulan təsvirdir.

Mifoloji təsvürlə birbaşa bağlı olan ayin və mərasimlər də narrativlik baxımından düşünüb-daşınmağa, təhkiyənin genezisi bərdə qənaət irəli sürməyə heç də az material vermir. Folklorşünaslıqda belə bir qənaət var ki, ayin və mərasim mətnləri də mifoloji mətnlər kimi daha çox əhvalatların nəql edilməsi prinsipi üzərində qurulur və yazılı ədəbiyyatda epik nümunələrin yaranıb formalaşması kök etibarilə daha çox ayin və mərasim mətnlərinə, meydan tamaşalarında söylənən hekayətlərə bağlıdır. Təsədüfi deyil ki, türk dastançılıq ənənəsindən bəhs edən Viktor Jirmunski söyləyicilik sənətinin tədricən xalq mərasimlərindən yaranması fikrini irəli sürür (13, 402-403). Teatrın mənşəcə yuq mərasimləri ilə bağlılığından bəhs edən Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev həmin mərasimlərdəki əhvalatlar danışmaq ənənəsinə xüsusi diqqət yetirir: “Yuqçu əvvəlcə mərhum qəhrəmanın igidliklərindən danışib onu tərifləyirdi. Sonra isə qəmli havaya keçib şanlı qəhrəman üçün ağı deyirdi” (9, 360). Adlı-sanlı qəhrəmanların ölümü münasibətilə keçirilən yas mərasimlərində əhvalatlar danışmaq ənənəsi zamanəmizə qədər davam edib. XX əsrin əvvəllərində toplanıb çap edilmiş ağı nümunələri bunu sübut etməkdədir: “Minəndə at bağı yardım, düşəndə yer bağı yardım, saydığına salam verdin, saymadığına yan verdin, düşməninə dirsək göstərdin, qəniminə qan uddurdun, altının bədöy atına, çiyininin süzən tufənginə, tərkinin dolu xurcununa, ağzının kəsərli sözünə anan qurban, ey!!!” (2, 16). Bu kiçik ağı nümunəsində epik gö-

rümlülük elementlərini müşahidə etmək çətin deyil. Maraqlıdır ki, həmin elementlərə sovet dövründə yazıya alınmış mərasim nəğmələrində də rast gəlirik. Azərbaycan mərasimləri və meydan tamaşaları ilə bağlı mətnlər vaxtında toplanıb yazıya alınmadığına görə bizdə bu sahənin material zənginliyindən danışmaq, əlbəttə, yersiz olar. Amma son vaxtlar az-çox toplanıb çap etdirilən materiallardan da epik görümlülük haqda təsəvvür əldə etmək mümkündür:

Xıdır gəlir haynan,  
Altı qara daynan.  
Day batdı palçığa,  
Yağ gətirin yağlıyax,  
Dəsmal gətirin bağlıyax,  
Dəsmal dəvə boynunda,  
Dəvə Şirvan yolunda.  
Şirvan yolu buz bağlar,  
Dəstə-dəstə gül bağlar.  
O gülün birin üzəydin,  
Saşlarım düzəydin. (5, 92)

Bu nəğmə, adətən, böyük çillənin çıxması münasibətilə keçirilən Xıdır Nəbi bayramında oxunur. Burada bizi maraqlandıran Xıdır Nəbinin necə, hansı şəkildə təqdim olunmasıdır. Xıdır Nəbinin qara at üstündə gəlməsi, atın palçığa batıb yaranması, yaranın yağla yağlanması, yaranı sarımaq üçün dəsmal axtarılması, dəsmalın dəvə boynunda, dəvənin isə Şirvan yolunda olması, buz bağlayan bu yolda dəstə-dəstə gül bitməsi, o güllərdən birinin dərilməsi və saça taxılması – bütün bunlar bir yerdə tamaşa edilə bilən hadisələr düzümüdür. Bu cür hadisələr düzümündə bədii şərtiliyə geniş yer verilməsi təbii sayılmalıdır. Belə hesab edilməlidir ki, buz bağlamış yolda dəstə-dəstə güllər bitməsi kimi fantasmaqoriya elementləri nəğmənin yumoristik ahəngini daha da gücləndirmək, epik dinamikanı şən bayram ovqatı ilə sıx qovuşdurmaq üçündür.

Mərasimlərdən və meydan tamaşalarından süzülüb gələn bu cür dinamikanı nağıl və dastanlarımızda da izləyə bilirik. Son vaxtlar tapılan “Kitabi-türkmən” əlyazması bir daha göstərir ki, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı da mərasimlərlə bağlıdır və bu bağlılıq dastanın yaranıb formalaşdığı dövrlərdə daha sıx və daha möhkəm olub. Düzdür, Cənubi Azərbaycan ərazisində aşkara çıxarılan və yazıya alınması XVII-XVIII əsrlərə aid edilən “Kitabi-türkmən” mətnini “Kitabi-Dədə Qorqud”un üçüncü nüsxəsi saymaq özünü doğrultmur. Amma inkar etmək olmaz ki, Dədə Qorqud obrazına, Salur Qazanın əjdahanı öldürməsi ilə bağlı yığcam süjetinə görə “Kitabi-türkmən” mətnini oğuznamə ənənəsindən və konkret olaraq “Kitabi-Dədə Qorqud”dan ayrı təsəvvür etmək mümkün deyil. “Kitabi-türkmən” mətninin funksional mahiyyəti bir ritual mətni olmasıdır: ““Kitabi-türkmən...” oğuznaməsi baxşı/ozanlar tərəfindən ancaq 40-lar (40 ərən, yaxud 40 şagird) məclisində oxunan və 40 neofit tərəfindən öyrənilən, mənimsənilən, əsasında bəy-

igidlik imtahanı verilən ərgənlik bitiyi, inisiyasiya kodeksi, başqa sözlə, ağa statusunda olan subyektlərin bəy-igid, alp-ərən statusuna keçirilmə ritualının ezoterik // batini törə kitabıdır” (22, 52-53). Bu kitabın böyük bir hissəsi soylardan (öyüd-nəsi-hətlərdən), kiçik bir hissəsi isə Qazan xanın əjdahanı öldürməsi süjetindən ibarətdir. Ozanın Dədə Qorquda istinadən söylədiyi soylar 40 ərənin bəylik statusu qazanmasında hansı funksiyaları daşıyarsa, ozanın Qazan xan haqda nəql etdiyi süjet də həmin funksiyaları daşıyır. Əlbəttə, ezoterik təlim məqsədi daşıyan bir süjeti “Kitabi-Dədə Qorqud”dakı boylarla funksiya baxımından eyniləşdirmək çətindir. Amma bu da var ki, “Kitabi-Dədə Qorqud” boylarındakı bir-birindən maraqlı süjetlərin də kökündə, heç şübhəsiz, ayin və mərasimlər durub. Ayin və mərasim aparıcılarının başlıca qayğılarından biri alp igidlər barədə dinamik hekayətlər danışmaqdan ibarət olub.

“Kitabi-Dədə Qorqud”da əhvalatların intensivliyi, qəhrəmanların hərəkət dinamika o qədər qabarıqdır ki, bu nəinki dastanın nəsr, hətta nəzm hissələrində də açıq-aydın hiss olunur:

Quru-quru çaylara suçu saldım.  
Qara donlu dərvişlərə nəzirlər verdim.  
Ac görsəm doyurdum,  
yalncaq görsəm donatdım.  
Dəpə kimi ət yığdım, göl kibi qımız sağırdım,  
Dilək ilə bir oğul güclə buldum. (14, 31)

Dirsə xanın xatununun dilindən söylənən bu nəzm parçasında nəzir-niyazla övlad tapmağın tarixçəsi danışılır. Yaxın-uzaq çağlarda baş vermiş əhvalatların xatırlanması boylardakı soylamaların bir çoxu üçün səciyyəvidir:

Alan sabah, xan qızı, yerimdən durmadımmı?  
Boz ayğırın belinə binmədimmi?  
Sənin evin üzərinə sığın-keyik yıqmadımmı?  
Sən məni yanına qağırmadımmı?  
Səninlə meydanda at çapmadıqmı?  
Sənin atını mənim atım keçmədimmi?  
Ox atanda mən sənin oxunu yarmadımmı?  
Gürəşəndə mən səni basmadımmı?  
Üç öpüb bir dişləyib, altun yüzügi  
barmağına keçürmədimmi? (14, 75)

Bu nəzm parçası on altı illik əsirlikdən qayıtmış Beyrəyin dilindən söylənir. Göründüyü kimi, soylama Beyrəklə adaxlısı Banıçiçək arasındakı eşq macərəsinin lirik-epik ifadəsindən ibarətdir. “Kitabi-Dədə Qorqud”dakı soylamalar əksər hallarda bu cür olmuşlardan, bəzi hallarda isə olacaqlardan bəhs edir:

Qalqubanı yerimdən duram, derdim,  
Yelisi qara Qazılıq atuma binəyim, derdim.  
Qalın Oğuz içinə girəm, derdim.  
Ala gözlü gəlin alam, derdim.

Qara yerdə ağ otaqlı... dikəm, derdim.  
Yürüyübəni oğulu ulu gərdəkdə keçürəm, derdim.  
Murad ilə məqsuda irgürəm, derdim. (14, 87)

İndiki zamanın hekayə formasındakı derdim (deyirdini) feli əsasında qurulan bu soylamada Burla xatunun, oğlu Uruzla bağlı arzuları məhz baş verəcək hadisələr kimi dinləyiciyə çatdırılır.

“Kitabi-Dədə Qorqud” soylamalarından gətirdiyimiz nümunələr İsa Həbibbəylinin həmin soylamalarla bağlı qənaətinin nə qədər doğru olduğunu bir daha sübut edir: “Dədə Qorqud şeirlərinin əksəriyyətində müəyyən süjet vardır. Daha doğrusu, Dədə Qorqud şeirlərində qəhrəmanların hiss və həyəcanları, sevinc və kədəri ilə yanaşı, bir çox hallarda müəyyən hadisə və əhvalatlar da mənzum şəkildə ifadə olunur. Belə məqamlarda Dədə Qorqud şeirləri lirik ricət yox, bədii mətn-də özünəqədərki süjetin bir qədər bədii-emosional şəkildə ifadə olunmuş davamı funksiyasını daşıyır” (10, 228).

Qəhrəmanlıq dastanında epik dinamizmin hətta şeir nümunələri üçün az-çox səciyyəvi olmasını “Koroğlu” üzrə də izləmək mümkündür:

Çünki oldun dəyirmançı,  
Çağır gəlsin dən, Koroğlu!  
Verdin Qırı, aldın Dürü,  
Döy başına yan, Koroğlu!

Qırat əldən getdi, barı,  
Canda qaldı intizarı.  
Üyüd arpa, buğda, darı,  
Al şahadın sən Koroğlu!

Uca dağları döşlətdin,  
Ağır olaylar boşlatdın,  
Yüz il lotuluq işlətdin,  
Axır oldun xam, Koroğlu. (15, 125)

Bu gəraylıda Keçəl Həməzinin hiylə işlədib Qıratı qaçırmasının və Koroğlunun dəyirməndə pərişan hala düşməsinin yığcam gedişatı öz ifadəsini tapıb. Olub-keçənləri bu cür miniatür mənzum hekayət şəklinə xatırlatma hallarına “Kitabi-Dədə Qorqud” soylamaları ilə müqayisədə “Koroğlu” şeirlərində o qədər də çox rast gəlmirik. “Koroğlu” qoşma və gəraylılarında epiklik baxımından ən çox qarşılaşdığımız hal qəhrəmanın düşmənlə necə döyüşəcəyini, döyüşdə hansı hərəkətlərə yol verəcəyini sadalamaqdır:

Hoydu, dəlilərim, hoydu,  
Yeriyn meydan üstünə!  
Havadakı şahin kimi  
Tökülün al qan üstünə!

Qoyun bədəylər kişnəsin,  
Misri qılınclar işləsin,  
Kimi tənab qılınclasın,  
Kiminiz düşmən üstünə.

Koroğlu çəkər haşanı,  
Bəylər edər tamaşanı,  
Mən özüm Aslan paşanı,  
Hərəniz bir xan üstünə! (15, 107)

Dəlilər qılınclı çəkib döyüş meydanına atılırlar, şahin kimi al qanın üstünə tökülür. Atlar kişnəyir, qılınclar havada oynayır. Koroğlu Aslan paşanı, dəlilərdən hərəsi isə bir xanı qana boyayır. Yuxarıda misal çəkdiyimiz gəraylı dinləyicinin gözü qarşısında məhz belə bir döyüş mənzərəsini canlandırır.

“Kitabi-Dədə Qorqud” və “Koroğlu” şeirlərindəki görünlü epizodlar yaratmaq ənənəsi məhəbbət dastanlarımızdakı şeirlərdə də davam etdirilir. Mətləb çox uzanmasın deyər bir misalla kifayətlənirik:

Axşamdan yağın qar çıxıbdı dizə,  
Kəsilib bulaxdan yolu qızların.  
Sənəyin doldurub qoyanda düzə,  
Üşüyüb barmağı, əli qızların. (4, 83)

Görünlü epizod və detallardan yeri düşdükcə istifadə etməyin ozan və aşiq şeirində bir ənənə olduğunu “Qurbani” dastanından gətirdiyimiz yuxarıdakı nümunəni “Bamsı Beyrək” boyundakı bir soylama ilə tutuşdurmaqdan da görmək olar:

Ağca qarlar yağmış, dizə yetmiş,  
Xan qızının evində qul-xələiq dükənmiş...  
Məşrəbə almış, suya varmış –  
Biləgindən on parmağın sovuq almış.  
Qızıl altun gətirün,  
Xan qızına dırnaq yonun. (14, 74)

Banıçığək əyninə geydiyi qaftanın qolları ilə əllərinin üstünü örtüb. Beyrək bu soylamanı söyləməklə qaftanın qollarının Banıçığək tərəfindən çırmanmasına nail olur və Banıçığəyin barmağındakı üzüyü (Beyrəyin on altı il əvvəl verdiyi üzüyü) görmək mümkün olur. Sözüümüz onda deyil. Sözüümüz ondadır ki, Beyrəyin dilindən təqdim edilən soylamada kino kadri kimi bir qış mənzərəsi yaradılır və oxşar mənzərə “Qurbani” dastanından gətirilən nümunədə də qarşımıza çıxır.

Nəsrə nəzmin növbələşməsinə əsaslanan dastanlarda qəhrəmanların hər sırası nitqi yox, emosional-poetik nitqi şeir şəklində təqdim olunur. “Kitabi-Dədə Qorqud” və “Koroğlu” dastanlarından gətirdiyimiz şeir nümunələri qəhrəmanların məhz həyəcanlı anlarını ifadə edən nümunələrdir. Həyəcanlı anları bir çox hallarda dinləyiciyə əhvalatları sadalamaq yolu ilə çatdırmaq prinsipinə gəldikdə isə qeyd etmək lazımdır ki, bu prinsip süjet xəttinin qurulmasında, xüsusən dünənki

və bugünkü hadisələr arasında əlaqələrin yaradılmasında mühüm rol oynayır. Məsələ burasındadır ki, dastanlarda (eləcə də folklorun digər epik janrlarında) hadisələrin nəql olunması əvvəldən başlayıb axıra getmək prinsipinə əsaslanır. Obrazlı desək, nağıl və dastanlarda hadisələrin dinləyiciyə çatdırılmasını yaydan çıxmış oxun hərəkətinə bənzətmək olar. Yaydan çıxıb irəliyə doğru hərəkət edən oxun geriye dönməsi mümkün olmadığı kimi, nağıl və dastanlarda da hadisənin geriye dönməsi, yəni axırdan əvvələ danışılması mümkün deyil. Zəruri ehtiyac yarandıqda keçmiş əhvalatı təzədən xatırlatmaq mümkündür və dastanlarda keçmiş xatırlatmağın başlıca yollarından biri məhz şeirlərdir. Nəzir-niyazla övlad tapmaqdan danışan ana, Banıçığəklə ilk görüşündən danışan Beyrək, Qıratın qaçırılmasından danışan Koroğlu dinləyicini keçmişə qaytarır və olub-keçənlərin ürəkdə oyatdığı yangını dinləyici ilə bölüşmüş olur. Qəhrəmanın hərəkətə gəlib əsaslı addımlar atmasında olub-keçənlərin şeirlərdə unudulmaz hadisələr kimi xatırlanması təkanverici funksiya daşıyır: şeir söylənəndən sonra ana atlanıb oğlunun dalınca gedir və onu ölümdən qurtarır; Beyrək özünü adaxlısı Banıçığəyə nişan verir və onlar Yalançı oğlu Yalancığın qurduğu qurğunu alt-üst edib bir-birlərinə qovuşurlar; Koroğlu Toqata səfər edib düşməndən qisasını alır və Qıratı Çənlibelə qaytarır. Dastanlarda təkanverici keçmiş əhvalatlar bəzən baş qəhrəmanlar yox, yardımçı surətlər tərəfindən xatırladılır. “Beyrək” boyunda bəzirganların dustaq Beyrəyə dedikləri buna misal ola bilər:

Göz açuban gördigin,  
Könül verib sevdigin  
Baybican qızı Banıçığək  
Kiçik düğünün eylədi,  
Ulu düğününə vədə qodı;  
Yalançı oğlu Yırtıcuğa varır gördüm,  
xan Beyrək! (14, 64)

Banıçığək ətrafında baş verənlərin bəzirganlar tərəfindən xəbər verilməsi dustaqlıqdan xilas yolu axtarmaqda Beyrək üçün həlledici başlanğıc nöqtəsi olur və Beyrək onu sevən kafir qızının köməyi ilə on altı illik dustaq həyatına son qoyur.

Əlbəttə, dediklərimizdən belə çıxmasın ki, dastanlarda olub-keçənlərə qayıtmağın yeganə forması şeirlərdir. Dastanlardan nə qədər istəsən misal çəkmək olar ki, keçmiş əhvalatlar personajların nəsrə ifadə olunmuş adı danışmaları vasitəsilə dinləyiciyə çatdırılır. Uzağa getmədən “Beyrək” boyu barədə söhbətimizi davam etdirsək, Beyrəyin dustaqxanada yoldaşlarına söylədiklərini nümunə gətirə bilərik. Beyrək bəzirganların verdiyi xəbəri yoldaşlarına və dinləyiciyə belə çatdırır: “Hey, mənim qırq yoldaşım (əslində “otuz doqquz yoldaşım” olmalıdır, çünki Beyrəyin yoldaşlarından biri kafirlər tərəfindən öldürülür – M.K.)! Bilürmisiz, nələr oldu? Yalançı oğlu Yalancuq mənim ölüm xəbərim ilətimiş, dünkü altın ban evinə babamın şivən girmiş. Qaza bənzər qızı-gəlini ağ çıqarmış, qara geymiş. Göz açuban gördüğüm, könül verüb sevdigim Banıçığək Yalançı oğlu Yalancuğa

varar olmuş” (14, 64-65). Baş vermiş əhvalatların ayrı-ayrı obrazların nitqində nəsrə çatdırılması dastanlarla müqayisədə, heç şübhəsiz, nağıllarda daha çox qarşımıza çıxır. Səbəb isə aydındır: mənzum monoloq və dialoqlara yer verilmədiyindən nağıllarda personaj nitqi nəsr cümlələri üstündə qurulur. Buna nağıllardan misallar çəkməyə ehtiyac görməyib təhkiyənin nağıl və dastanlarda dinamik sujet xəttinin ifadəsinə necə yönəldilməsi, süjet xəttinin ümumi strukturunda nəqlətmənin hansı dərəcədə və nə miqdarda olması ilə bağlı bəzi məqamlara toxunmaq istəyirik.

Yaydan çıxmış ox məsələsinə yenidən qayıdaq və orasına da diqqət yetirək ki, atılan ox həm də sürətin işarəsidir. Nağıl və dastanlarda hadisələrin dinamikasını oxdan çıxıb geri dönməyən oxla müqayisə edirik, həm də bu dinamikanı oxun sürəti ilə müqayisə edə bilərik. Təsadüfi deyil ki, nağıl söyləyicisi qəhrəmanın irəliyə doğru hərəkətindən və atdığı addımlardan danışarkən “dərələrdən sel kimi, təpələrdən yel kimi” bənzətmə – formulunu işlədir. “Kitabi-Dədə Qorqud”da söyləyici yeri gəldikcə “ozan dili çevik olar” deyib neçə-neçə ayın-ilin əhvalatını bir göz qırpımında ötüb keçən əhvalat kimi danışır. “Kitabi-Dədə Qorqud”da “baş verən olaylar da həyatın özü kimi inanılmaz dərəcədə sürətlidir. Yığcam bir cümlə və ya bir deyimlə iyirmi illik bir müddət anladıla bilir” (6, 339). “Kitabi-Dədə Qorqud” boylarında hadisələrin sürətli gedişatını şərtləndirən isə, hər şeydən əvvəl, qəhrəmanların çevik hərəkətidir: “Qazlıq qoca <...> yel kibi yetdi, yeləm kimi yapışdı” (14, 119). Bu cümlədə “yeləm kimi yapışdı” ifadəsi qəhrəmanın düşməni yaxalamaq gücündən xəbər verirsə, “yel kimi yetdi” ifadəsi qəhrəmanın son dərəcə iti sürətindən xəbər verir. Çevik qəhrəmanlardan “çevik” dillə danışmaq ozana imkan verir ki, eyni boyda uzun bir zamanın əhvalatlarını əhatə edə bilsin. Yenə uzağa getmədən söhbətimizi “Beyrək” boyu ətrafında davam etdirsək, nəzərə almalıyıq ki, bu boyda otuz beş ilə yaxın bir dövrün hadisələri öz əksini tapır. Hadisələr sırasında qısa bir yeri hazırlıq mərhələsi tutur: Bayındır xanın sarayında ziyafətdir; bəylər Tanrıya üz tutub alqış edirlər ki, Baybecan bəyin qızı, Baybörə bəyin oğlu olsun. Əksər epik süjetlər üçün səciyyəvi olan bu cür hazırlıq (ekspozisiya) mərhələsi hadisələrin hansı məcrada, kimlərin ətrafında cərəyan edəcəyini qabaqcadan nişan verir. Konkret olaraq “Beyrək” boyundan danışsaq, qeyd edə bilərik ki, oradakı hazırlıq mərhələsinin dinləyiciyə qabaqcadan nişan verdiyi bunlardır: bəylərin alqışı ilə dünyaya gələn övladlar, xüsusən də Beyrək, ozanın diqqət mərkəzində dayanmalı və ozan “çevik” dillə Beyrəyin başına gələnlərdən söhbət açmalıdır. Elə də olur. Kifayət qədər böyük bir dövr ərzində baş verənlərin hansı dinamika ilə danışıldığını aşağıdakı cümlələrdən aydın görə bilərik: “Baybörənin oğlu beş yaşına girdi, beş yaşından on yaşına girdi... on yaşdan on beş yaşına girdi... bir gözəl, yaxşı yigit oldu” (14, 53). Hadisələrin hazırlıq mərhələsindən – Bayındır xanın ziyafətində bəylərin alqış eləyib Tanrıdan Baybecan bəyə qız, Baybörə bəyə oğul diləməsindən sonra əsas hadisələr Beyrəyin yetkin yaşa çatması və on altı illik dustaqlıqdan qayıtması məqamları ilə bağlı olur: on beş yaşlı Beyrək bəzircanları kafirlərin əlindən qurtarmaqla şücaət göstə-

rir; Banıçıçəklə görüşüb əhd-peyman bağlayır; Dədə Qorqudun elçilik sərgüzəş-tindən sonra toy tədarüku görülsə də, Beyrək kafirlər tərəfindən əsir aparılır və hər şey yarımcıq qalır. Beyrəklə bağlı hadisələr on altı il müddətinə öz inkişafını da-yandırır. On altı il müddətinə nələr baş verdiyindən dinləyicinin xəbəri olmur. Yalnız on altı ildən sonra Dəli Qarcar Bayındır xanın hüzuruna gedir və Banıçıçə-yi Beyrəyin öldü xəbərini gətirən adama verəcəyini bildirir; Yalançı oğlu Yalan-cıq hiylə işlədib Banıçıçəyi almaq istəsə də, Beyrək əhvalatdan xəbər tutmaqla onun niyyətini gözündə qoyur. Beyrəyin əsir aparılmasından keçən on altı il ərzində baş verənlərin danışılmaması o deməkdir ki, ozanı boyda istənilən əhvalat yox, yalnız Beyrəklə bağlı əhvalat və ya əhvalatlar maraqlandırır. Belə əhvalatlar (ən başlıcası Yalançı oğlu Yalançıq əhvalatı) məhz Beyrək əsir aparılandan on altı il sonra baş verir. Beyrək ətrafında baş verənləri dinləyiciyə çatdırmaq təhkiyəçi ozanın, təbii ki, başlıca vəzifəsinə çevrilir. Yalnız “Beyrək” boyunda yox, “Kitabi-Dədə Qorqud”un digər boylarında, bütövlükdə folklorun epik janrlarında nəql olunan əhvalatların əsas mənbəyi baş qəhrəman və onun atdığı addımlar, etdiyi hərəkətlərdir. Əhvalatların uzun və yaxud qısa zaman daxilində baş verməsindən asılı olmayaraq nağıl və dastanların nəqlətmə prinsipi dəyişilməz olaraq qalır, yəni söyləyici hadisələrin intensivlik əlamətini xüsusi diqqətdə saxlayır.

Şifahi təhkiyədə nəqlətməni ləngidə biləcək struktur elementləri yoxdurmu? Şifahi təhkiyənin ümumi strukturuna nəzər salmadan bu suala cavab vermək çə-tindir. Bura qədərki söhbətimizdə biz şifahi təhkiyənin üç əsas tərkib hissəsindən bəhs etmişik. Onlardan biri hadisənin hazırlıq mərhələsi, biri hadisənin ardıcıl şəkildə nəql edilməsi, digəri isə personajların mənzum və ya qeyri-mənzum nitqidir. Qeyd olunanlar içərisində nəqlətməni ləngidə biləcək hissə personajların nitqidir. Söhbətimizin əvvəlində gətirdiyimiz nümunələr də göstərdi ki, monoloq şəklində olan personaj nitqi belə əksər hallarda nəqlətmə xüsusiyyəti daşımaqla süjet xəttinin ümumi dinamikasına qoşulmuş olur və hadisələrin intensivliyinə xələl gətirmir.

Epos poetikasından bəhs edən Boris Putilov qəhrəmanlıq dastanlarının mət-nində təsvir etmə və səciyyələndirmə elementlərinin də özünü göstərdiyini diqqətə çatdırmağı vacib bilir (21, 141). Doğrudan da, epos bu elementlərdən xali deyil: “Qanturalı baqdı gördi bu qonduğu yerdə quğu quşları, durnalar, turaclar, kəklilər uçurlar. Sovuq-sovuq sular, çayrılar-çəmənler... Selcan xatun bu yeri görklü gördi, bəgəndi” (14, 113). “Kitabi-Dədə Qorqud”da təbiət kultunun öz əksini tapması, təbiətə məxsus dağ, ağac, su, sunqur quşu, qurd, aslan kimi varlıqların müqəddəs tutulması şəxsiz-şübhəsizdir. Amma bu heç də ozanı təbiət təsvirlərinə geniş yer verməyə sövq edə bilmir. “Qanturalı” boyundan gətirdiyimiz yığcam təbiət təsviri isə dastanda nadir peyzaj detallarından biri kimi qarşımıza çıxır. Geniş peyzaj lövhələri nağıllar üçün də səciyyəvi deyil. Nağıllarda təbiət mənzərəsi daha çox “gül gülü çağırır, bülbül də bülbülü” tipli ənənəvi formullarla dinləyiciyə çatdırılır. Çap olunmuş əfsanə, rəvayət, nağıl, dastan nümunələrində geniş təbiət təsvirlərinə rast gəlikənsə, bu o deməkdir ki, həmin təsvirlər folklor yazılı ədəbiyyat

ölçüləri ilə yanaşan hansısa qələm (!) sahibinin işidir: “Koroğlu”nun nəşr olunmuş bəzi nüsxələrində “Kitabi-Dədə Qorqud”la müqayisədə peyzaj lövhələrinə daha çox yer verilməsini də kənar müdaxilənin məhsulu sayırıq: “Yaz ağzı üstündən qar əskik olmayan təpələrin başında buludlar oynar, şimşəklər çaxar, göy guruldar, Çənlibel, leysan yağışının altında öz daşlarını, yamaclarını yuyardı. Bir azca keçməmiş buludlar çəkilər, günəş çıxardı. Bircə saat bundan qabaq qucağında qara buludlar oynayan Çənlibel dəyişib başqa bir aləm olardı. Uğuldaş bir-birisi ilə savaşan təpələr barışardı. Aralarında uzanan qarı nənə cecimi buraya başqa gözəllik verərdi. Kəklilər qaqqıladaşar, bildirçinlər qıy vurur, bülbüllər Koroğlunun səsinə səs verərdi” (16, 2005, 310). Tam yox, bir hissəsini xatırladığımız bu geniş peyzaj nümunəsinin dastan məclisində dinləyiciyə bu qədər yerli-yataqlı çatdırılmasını təsəvvür etmək çətindir. Dinləyicini daha çox maraqlandıran Koroğlunun nə etməsi, hansı çətinliyə düşməsi, çətinlikdən hansı yolla çıxmasıdır. Əlbəttə, təbiət kultu “Koroğlu” üçün də yad deyil. Beyrəyin Boz aygırı kimi, Koroğlunun Qırat və Düratı da dəniz mənşəlidir. Qazan xan “əzvey qurd ənügi erkəgində bir köküm var” dediyi kimi (14, 158) Koroğlu da “adım qurd oldu, qurd oldu” deyir (15, 319). “Kitabi-Dədə Qorqud”da Oğuz igidləri dağı müqəddəs bildikləri kimi, Çənlibeldə məskən salan Koroğlu da çətinə düşəndə dağlara üz tutur, dağlardan güc alır. Amma bunlar, dastan söyləməyin qayda-qanununa mane olmur. Folklor da epik janrların ifadəliliyi ilə bağlı məlum qaydalardan biri budur ki, “peyzaj təsvirinə xüsusi təşəbbüs göstərilir. Meşə, çay, dəniz, çöl və yaxud qala divarları o məqamlarda xatırlanır ki, qəhrəman həmin yerlərdən keçib getmiş olsun” (20, 91). Bir az əvvəl “Kitabi-Dədə Qorqud”dan gətirdiyimiz bir-iki cümləlik peyzaj qəhrəmanların (Qanturalı və Selcan xatunun) keçib gedəcəkləri yerin öləri təsvirindən başqa bir şey deyil. Ozan öz təhkiyəsində qəhrəmanların hərəkətlərini diqqət mərkəzində saxladığına görə bəzən peyzaj lövhəsini də dinamika üzərində qurmali olur: ““Nə yerdə enir-qarışır toz varsa və nə yerdə qarğa-quzğun oynayarsa, onda istəyəlim!” – dedi. Atına mahmuz urdı. Bir yüksək yerə çıxdı, gözlədi; gördü kim, bir dərənin içində toz gah dərülür, gah dağılır” (14, 114). Selcan xatun Qanturalını qarğa-quzğun “oynayan”, toz-duman enib-qalxan yerdə axtarır. Yaralı düşüb qalmış igidi qarğa-quzğunun topladığı yerdə axtarmaq; döyüşün harda getdiyini və yaxud qoşunun hardan gəldiyini toz-dumanın enib-qalxmasından bilmək – “Kitabi-Dədə Qorqud”da bir neçə dəfə qarşılaşdığımız bu detal təbiət təsviri fonunda bir dinamizm effekti yaratmaq meylidir.

Əlbəttə, nağıl və dastanlarda təsvir peyzajla məhdudlaşmır və təbiətdən kənardakı müxtəlif məkanların yığcam bədii təqdimini də əhatə edir. Eposda hadisələrin başlanğıc mərhələsi – ekspozisiyası üçün səciyyəvi olan ziyafət məclisləri təbiətdən kənar yığcam təsvir üçün az-çox zəmin yaradır: “Bir gün Ulaş oğlu Qazan bəg yerindən durmuşdu. Qara yerin üzərinə otaxlar tikdirmişdi. Bin yerdə ipək xalçası döşətməmişdi. Ala sayvan gög yüzünə aşanmışdı... Doquz yerdə badyalar qurulmuşdu. Altun ayaq surahilər dizilmişdi” (14, 78). “Doqsan tümən” gənc oğuzun,

Qaragünə, Alp Aruz kimi adlı-sanlı igidlərin iştirak etdiyi bir məclisin təsviri bədii təzad yaradıb baş verəcək əsas hadisələrə zəmin yaratmaq məqsədinə xidmət edir. Qazan xanın Qaragünə və Alp Aruzax baxıb fərəhlənməsi ilə oğlu Uruza baxıb qəmlənməsindən yaranan təzad ova çıxmağın, ovda hünər göstərməyin başlanğıc nöqtəsinə çevrilir. Qəhrəmanın hərəkəti və atdığı addımlarla qırılmaz surətdə bağlı olan təbiət təsvirləri kimi, təbiətdən kənar bu cür təsvirlər də yığcamlığı və hadisələrə bağlılığı ilə diqqəti cəlb edir. Eyni sözləri nağıl və dastanlardakı portret və səciyyələndirmə epizodlarına da aid etmək olar.

Qəhrəmanın zahiri görkəmi və səciyyələndirilməsi ilə bağlı xüsusi nağıl formulları var. Ən geniş yayılmış formul tiplərindən biri gözəllərin dinləyiciyə təqdim olunmasında özünü göstərir: “Gözəl, nə gözəl. < ■ ■ ■ > gəl məni gör, dərdimdən öl” (12, 167). Yaxud “Bunun bir qızı oldu ki, bəeyni misli pəri < ■ ■ ■ > Aya deyər, sən çıxma, mən çıxım, Günə deyər, sən çıxma, mən çıxım. Bu elə bir qızıdı ki, Allah-taala xoş gündə, xoş saatda yaratmışdı” (12, 167). Nağıllarda gözəllərə aid səciyyələndirmə formullarını bu və ya digər şəkildə məhəbbət dastanlarında da müşahidə edirik.

Qəhrəmanlıq dastanlarında portret formullarının ünvanı dəyişir. Əsas dəyişiklik diqqətin gözəllərdən daha çox bahadırlara yönəlməsindədir. Əgər biz “Kitabi-Dədə Qorqud”da zahiri görkəmlə bağlı epik titullara – təyin formullarına nəzər salsaq, görürük ki, bu formulların çoxu məhz kişilərə ünvanlanır: “Bıgın ənsəsində yedi yerdə düğən < ■ ■ ■ > Qaragünə”; “al mahmuzı şalvarlı, atı bəhri xotazlı Qaragünə oğlu Qara Budaq”; “qulağı altun kübəli < ■ ■ ■ > Qazlıq qoca oğlu bəg Yegnək”; “altmış ogəc dərisindən kürk eyləsə, topuqlarını örtməyən, altı ogəc dərisindən küləh etsə, qulaqlarını örtməyən, qolu-budı xaranca, uzun baldırları incə, Qazan bəgin dayısı At ağızlı Aruz qoca” (14, 48-49). Söyləyici bu cür epik titullar – təyin formulları işlətməklə döyüşə Oğuz igidlərindən kimlərin atıldığını diqqətə çatdırır. Əlbəttə, dastanda qadınlara ünvanlanan təyin formulları da var:

Qar üzərinə qan dammış kimi qızıl yanaqlım!

Qoşa badam sığmayan dar ağızlım! (14, 117)

Bu cür təyin formullarında qadının zərifliyindən bəhs olunur və formulda əzizləmə məzmunu öz əksini tapır. Amma unutmaq olmaz ki, dastanda bahadırlıq ön plana çıxarıldığına görə bir çox hallarda qadınlar belə məhz bahadırlıq ölçüləri ilə səciyyələndirilir: “Baba, mana bir qız alı ver kim, mən yerimdən durmadan ol durgəc gərək! Mən qaragüc atıma binmədən ol binmax gərək! Mən qırma varmadan ol mana baş götürmək gərək!” (14, 57). Beyrəyin dilindən təqdim edilən bu səciyyələndirmə də əslində bir formul və qəlibdir. Qadının igidliyini göstərməyin meyarı kimi ortaya çıxan bu sintaktik qəlib dastanda Qanturalının da dilindən səslənir (14, 104).

Bahadırlıqla bağlı yığcam səciyyələndirmə qəliblərini “Koroğlu” dastanı əsasında da izləyə bilərik. Buna zəruri ehtiyac görməyib həm “Koroğlu”da, həm də folklorun digər epik nümunələrində təsvir və səciyyələndirmə epizodlarının ye-

ri və rolu ilə bağlı fikirlərimizi yekunlaşdırmaq istəyirik. İlk növbədə onu qeyd edirik ki, təbiət təsvirləri kimi, zahiri görkəm təsvirləri də folklorun epik nümunələrində qətiyyətlə geniş yer tutmur və müxtəsər epizodlar şəklində özünü göstərir. Diqqətə çatdıracağımız digər məsələ nağıl və dastanlarda portretin və obrazı səciyyələndirməyin estetik mahiyyəti ilə bağlıdır. Formul və qəliblər şəklində olub təkrar-təkrar qarşımıza çıxmağından da aydın görmək mümkündür ki, nağıl və dastanlardakı portret epizodları qəhrəmanların fərdi daxili aləmini açmaq funksiyasından uzaqdır. Və bu, folklorun ümumi qanunauyğunluqlarından biridir. Folklorlarda “personajın zahiri görkəmi ya heç təsvir edilmir, ya da zahiri görkəmin yalnız ayrı-ayrı detalları təsvir edilir. Elə detallar ki, fərdiyyətin yox, hərəkətdə olmaqla səciyyələnen ümumi qəhrəman tipinin göstəricisi olur” (20, 90). Bu qanunauyğunluq portretlə yanaşı, nağıl və dastanlarda hərdən rastlaşdığımız “xarakteristika” epizodlarına da aiddir. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında həm Beyrək, həm də Qanturalı dilindən təqdim edilən döyüşkən qadın “xarakteristikası” bir qəlib şəklində ortaya çıxmaqla fərdi qadın obrazı yaratmaq funksiyasından uzaq olduğunu göstərir. Başlıca funksiyası hərəkət edən qəhrəman tipini tanıtmaktan ibarət olduğuna görə nağıl və dastanların portret yaratma məqamlarında yazılı ədəbiyyata məxsus psixoloji təhlillər axtarmaq heç cür özünü doğrultmur.

Təhkiyənin strukturundakı təsvir, səciyyələndirmə və daxili nitq kimi tərkib hissələrini, öləri şəkildə olsa da, yazılı ədəbiyyatda axtaraq. Görəcəyik ki, hekayə, povest və romanlarda təsvir heç də həmişə qəhrəmanın ayaq basdığı, keçib getdiyi yerlərin müxtəsər qələmə alınmasından ibarət olmur, təhkiyəçi kiminsə, hardasa atdığı addımlardan söhbət açmamış hansısa mənzərədən bəhs edir. İsmayıl Şıxlının “Dəli Kür” romanında oxucu hadisələrin mərkəzində duran baş qəhrəmanla – Cahandar ağa ilə tanış olmamış Göytəpə kəndinin ümumi mənzərəsi ilə tanış olur: “Göytəpə kəndinin yastı qazma daxmaları Kürün sahilinə qədər səpələnmişdi. Bu il yağarlıq olduğundan otlar vaxtından əvvəl göyərmiş, yazın ilıq nəfəsini duydandan sonra isə püskürüb qalxmışdı. Hələ aprel sona çatmamış bu çal-çəpərsiz kəndin həyətləri, xırman yerləri, tövlə və samanlıqların üstü, hətta evlərin damı da yaşllaşmışdı” (24, 5). Kiçik bir parçasını xatırladığımız peyzaj lövhəsini kifayət qədər geniş şəkildə təqdim etdikdən sonra müəllif tədricən oxucunu gözlənilməz bir hadisənin baş verməsindən, baş verənlərin xüsusi bir gərginlik yaratmasından xəbərdar edir. Məlum olur ki, başqasının halalca arvadını qaçıdırıb evə gətirməklə Cahandar ağa arvadı Zərnigar xanımı çıxılmaz vəziyyətə salıb və o özünə yer tapıb, heç cür sakitləşə bilmir. Zərnigar xanımın pərişanlığı ilə kiçik bir parçasını diqqətə çatdırdığımız peyzaj arasında bir əlaqə varmı? Bu suala müəllif özü belə cavab verir: “Zərnigar xanım bunların heç birini görmürdü” (24, 6). Bu cümlədən aydın olur ki, təsvir olunan peyzajla Zərnigar obrazı arasında bağlılıq birbaşa yox, dolaylı şəkildədir. Yaz coşqusunu insan pərişanlığı arasındakı təzaddan doğan bu cür dolaylı bağlılıq roman üçün səciyyəvi haldırsa, nağıl və dastan üçün sə-

ciyyəvi hal deyil. Qəhrəmanın hərəkətindən ayrı götürülmüş bu cür təsvir nümunəsinə nağıl və dastanlarda rast gəlmək çətinidir.

Qeyd etdiyimiz çətinlik səciyyələndirmə epizodları ilə də bağlıdır. Nağıl və dastanlarda səciyyələndirmələr formul mahiyyətli olub bir yox, neçə-neçə qəhrəmana şamil edildiyi halda, hekayə, povest və romanlarda bir səciyyələndirmə başqa bir səciyyələndirməyə bənzəmir. Yazıçı portret cizgilərini elə seçib oxucuya təqdim etməyə çalışır ki, həmin cizgilər nə onun öz yaradıcılığında, nə də başqa sənətkarların yaradıcılığında təkrarən qarşımıza çıxmasın: “Şeyx Şəban gödək boylu, uzun saqqallı bir kişi idi. Baharda, yayda aba bürünərdi və qış fəslində çiyinə bir Xorasan kürkü salardı. Bir nəfər deyə bilməz ki, mən Şeyx Şəbanın saqqalının dibini zərrəcən ağarmış görmüşəm. Heç Şeyx Şəban elə adam deyildi” (9, 179). Portret və səciyyələndirmə epizodlarına Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin yalnız “Şeyx Şəban” hekayəsində yox, “Mirzə Səfər”, “Haqq Mövcud”, “Qoca tarzən” və başqa hekayələrində də rast gəlirik. Amma həmin epizodlar məzmunca bir-birindən fərqlənir. Müqayisə üçün “Qoca tarzən” hekayəsinə müraciət edək: “Cavad uca boylu, başı, saqqalı ağarmış göyçək simalı bir kişi idi. Qocalığına baxmayaraq, cavanlığında geydiyi libasının tərzini dəyişməzdi. İpək arxalıq, mahud çuxa, boz və qiymətli Buxara dərisindən papaq, şarvo çəkmə, belində qızıl kəmə, döşündə çarpaz asılmış qızıl saat zəngiri... Onun libası həmişə bu idi” (9, 257). Tarzən Qurbanın portret cizgilərini Şeyx Şəbanın portret cizgiləri ilə öləri tutuşdurmaq bəs edir ki, aradakı fərq aydın görünsün. Portret və səciyyələndirmə epizodları yazılı təhkiyədə bir-birindən nə qədər fərqlənirsə, şifahi təhkiyədə bir o qədər bir-biri ilə yaxından səsleşir. Şifahi və yazılı təhkiyə arasındakı tipoloji ayrılıqları daxili nitq baxımından daha qabarıq şəkildə görmək olur.

Hekayə, povest və romanlarda daxili nitq, başqa sözlə, daxili monoloq cüzi yer tutduğu kimi, geniş də yer tuta bilər. Daxili monoloqun epik əsərdə geniş yer tutması əksətdirmə prinsipindən asılı olaraq ortaya çıxır. Əgər yazıçı qəhrəmanın duyğu-düşüncələr aləmini əsərdə diqqət mərkəzinə çəkirsə, ətrafda baş verənləri qəhrəmanın könül aynasında əks etdirmək yolunu tutursa, onda daxili monoloq aparıcı struktur elementinə çevrilir. Təhkiyəçi sözü ilə qaynayıb-qarışaraq vasitəli nitq formasında təzahür edən daxili monoloq bir çox hallarda təhkiyənin əsas tərkib hissələrini təşkil edir. Nağıl və dastanlarda daxili monoloqun bu cür aparıcı struktur elementi kimi çıxış etməsi mümkün deyil. Çünki folklorun epik janrlarında ətrafda baş verənləri başdan-başa qəhrəmanın baxış bucağından əks etdirmək qaydası yoxdur və yaxud belə bir qayda qətiyyətlə aparıcı deyil.

Şifahi ədəbiyyatdakı təhkiyə ilə yazılı ədəbiyyatdakı təhkiyəni müqayisə edərkən söyləyici və müəllif amillərinin nəzərə alınması çox vacibdir. Nəzərə alınmalıdır ki, təhkiyənin, bütövlükdə mətnin qurulmasında söyləyici ilə müəllifin funksiyasını eyniləşdirmək olmaz. Mətni canlı ifa vasitəsilə dinləyiciyə çatdıran söyləyici (el sənətkarı) mətni yazı vasitəsilə oxucuya çatdıran müəllifdən fərqli olaraq ənənəvi formullarsız heç cür ötüşə bilmir. Əlbəttə, ənənəyə bağlılıq yazıçı

üçün də vacib şərtlərdən biridir. Şübhə yoxdur ki, ənənə yazıçı üçün də mühüm istinad nöqtəsidir. Dünyanın ən novator yazıçısı belə yaradıcılığının ən dərin qatlarında ənənədən gələn notlar, motivlər əks etdirir. Ayrı-ayrı ədəbi məktəblər yazılı ənənəni sonrakı nəsillərə qabarıq hiss olunacaq şəkildə ötürür. Tutaq ki, Nizami ədəbi məktəbinin epik şeir ənənəsini Əmir Xosrov Dəhləvi, Əlişir Nəvai, Məhəmməd Füzuli yaradıcılığında müşahidə etmək elə bir çətinlik törətmir. Məsələyə konkret olaraq süjet yaradıcılığı baxımından yanaşsaq, qeyd etməliyik ki, tutaq ki, Füzuli “Leyli-Məcnun”u Nizami “Leyli-Məcnun”una xeyli dərəcə yaxındır. Bu cür yaxınlığın kök etibarilə həm də folklorla gedib çıxması şübhəsizdir. Poema yaradıcılığında folklorlardan, xüsusən “Dədə Qorqud” tipli oğuznamələrdən bəhrələnmək Nizami ədəbi məktəbinin aparıcı xətlərindən biri olduğuna görə həmin xətti inkişaf etdirmək Nizami davamçılarının da başlıca qayğılarından birinə çevrilib. Nəticədə süjet və obrazlar etibarilə poema poemaya bənzəyib. Və bu bənzərlik şifahi ənənədə nağılın nağıla, dastanın dastana bənzərliyini xatırladıb. Amma müəyyən qədər! Ona görə “müəyyən qədər” deyirik ki, həm Nizami “Xəmsə”sində, həm də Nizami təsiri ilə Dəhləvi, Nəvai və Füzulinin qələmə aldığı poemalarda ənənə ilə yanaşı, sənətkar fərdiyyəti də var və bu fərdiyyət bədii əsərin həm məzmununu, həm formasını əhatə edir. Folklor mətnində məzmun və formanı əhatə edəcək sözləyici fərdiyyətindən danışmaq mümkündürmü? Əlbəttə, yox. Bir sözləyici “Tahir və Zöhrə” dastanını məclis əhlinə başqa sözləyicidən daha dolğun və daha təsirli şəkildə çatdırıb bilər, amma həmin dastanı şəxsi zövqünə uyğunlaşdırıb bilməz. Folklor mətnini şəxsi zövqə uyğunlaşdırmağın ən bariz göstəricisi formulardan kənara çıxmaq olardı. Şifahi yaradıcılıqda, məlum məsələdir ki, formul söz, söz birləşməsi, cümlə, obraz, motiv, süjet və s. kimi müxtəlif səviyyələrdə ortaya çıxır. Formul şifahi ənənədə o qədər əsaslı yer tutur ki, folklor janrlarının bir-birindən fərqi həm də formullar üzrə müəyyənləşdirmək mümkün olur. Təhkiyənin aparıcı yer tutduğu janrları nəzərdə tutsaq, əfsanəni nağıldan, nağılı dastandan, lətifəni qaravəllidən ayıran cəhətləri, hər şeydən qabaq, formullarda axtarmaq lazım gəlir. Şifahi sənətin yazılı ədəbiyyata, həmçinin yazılı ədəbiyyatın şifahi sənətə təsirini də üzə çıxarmağın başlıca yolu formullar üzrə araşdırma aparmaqdır. “Formuldan kənar ifadə tərzinin folklor nümunələrində ortaya çıxması həmin nümunələrdə yazılı sənətə məxsus elementlərin özünü göstərməsindən, yazılı ədəbiyyat nümunələrində formulun təzahürü isə həmin nümunələrin mənşəcə folklorla bağlı olmasından xəbər verir” (17, 149). Albert Lordun bu mülahizələrinə yaxın fikirlərə Şəhla Hüseynlinin epik formullar haqqındakı monoqrafiyasında da rast gəlirik: “Yazılı ədəbiyyatın bənzərsizlik üzərində qurulan estetik mahiyyətinə qəlibləşmədən doğan formullaşma təmayülü yaddır. Təsadüfi deyil ki, yalnız folklorla daxilən qovuşan yazılı mətnin formul komponentindən, yaxud əlamətlərindən bəhs etmək olur” (11, 19). Bu kimi fikirlər bir daha əsas verir deyək ki, Nizami “Xəmsə”sində, sonra isə Nizami davamçısı olan sənətkarların poemalarında qarşılaşdığımız epik formullar məhz folklor mənşəlidir. Şifahi sənət nümunələrinin

də formuldan kənar elementlərin təzahürünə isə ən çox aşıq ədəbiyyatından misallar çəkmək olar: “Qurbanı”, “Tahir və Zöhrə” kimi dastanlardan hər hansı birini məclisdə ifa edən aşıq arada sufizmədən, təriqət ədəbiyyatından gəlmə *ərənlar məclisi, qırqlar məclisi, Mövladan dərs almaq, nur badəsi içmək, kandan məkana getmək, küllə qovuşmaq* və s. kimi ifadələr işlətməklə klassik ədəbiyyat elementlərinə yer verdiyini, ənənəvi formullardan kənara çıxdığını və tədricən yeni tipli formullar yaratdığını nümayiş etdirmiş olur. Amma unutmaq olmaz ki, yazılı sənət şifahi sənətin, şifahi sənətə yazılı sənətin ifadə imkanlarından bəhrələnsə də, mahiyyət dəyişmir, bu sənət sahələrinin hər birində özünəməxsus qanunauyğunluqlar həlledici rol oynamaqda davam edir. Şifahi və yazılı sənətə məxsus qanunauyğunluqlar xeyli dərəcədə sözləyici və müəllif funksiyasından asılı olur. Doğrudur, əsərdəki müəllif obrazını tarixi şəxsiyyət olan müəlliflə (Nizami Gəncəvi, Məhəmməd Füzuli, Mirzə Fətəli Axundzadə, Cəlil Məmmədquluzadə... ilə) eyniləşdirmək mümkün deyil: “Tarixi şəxsiyyət kimi müəllif heç vaxt bədii əsərin hekayəçisi kimi çıxış etmir. Məlumdur ki, hekayəçinin özünü də məhz yazıçı yaradır və hekayəçi surəti də əsərin eynihüquqlu surətlərindən biri kimi oxşar yaradıcılıq mərhələsindən keçir. Deməli, yazıçının bilavasitə hekayəçi kimi çıxış etməsi üçün müəllif başqalaşmalı, özünə başqasının gözü ilə baxmalı, bir sözlə, özünün surətini yaratmalıdır. Belə olduğu halda yazıçı yox, müəllif obrazı hekayəçi kimi çıxış etmiş olur” (18, 14-15). Tarixi şəxsiyyət kimi müəlliflə konkret bədii əsərdəki müəllif obrazı arasında bərabərlik işarəsi qoymaq mümkün olmasa da, bir məsələ gün kimi aydındır və heç bir fikir ayrılığı doğurmur: yazılı sənətdə hər hansı bir əsər onu yaradan müəllifin həyata baxışının bədii ifadəsidir. Yenə Arif Əmrahoglu-Məmmədovun sözləri ilə desək, “Nizami Gəncəvinin < . . . > hər mənşəm romanı müəllifin gerçəkliyə özünəməxsus baxışı, fərqli bir konsepsiyasıdır” (18, 11). Yazılı sənətin bu qanunauyğunluğunu şifahi sənət nümunəsinə, məsələn, “Kitabi-Dədə Qorqud”a şamil etsək, yanlış qənaətlərə gəlib çıxmış olarıq. Yanlışlıq bundan ibarət olar ki, həmin eposda on iki böyü Dədə Qorqudun fərdi düşüncələrinin məhsulu kimi qiymətləndirək. Azərbaycan qorqudsünəşliyi bu cür qiymətləndirmədən uzaq olmağa çalışır. Təsadüfi deyil ki, Kamal Abdulla Viko və Şelinqin Homer haqqındakı fikirlərinə əsaslanıb Dədə Qorqudu da Homer kimi tarixi şəxsiyyətdən daha çox bir “prinsip” hesab edir: “Müxtəlif zamanlara və dövrlərə aid parçaların müəllifi olan Dədə Qorqud bizim təsəvvürümüzdə necə ümumiləşdirilmiş bir obraza çevrilə bilər?! Cavab, bircə, budur: Hər dövr üçün onun özünün Dədə Qorqudu var idi. Bizim bildiyimiz və qəbul etdiyimiz Dədə Qorqud bu Dədə Qorqudların cəmi, bir növ, invariantıdır. Bütün hallarda Dədə Qorqud ayrıca götürülmüş bir şəxsiyyət deyil. O, Dədə Qorqudlardır və o, Dədə Qorqud adlı prinsipdir. Bu prinsipi yaradan dünyagörüşdür, siyasətdir, yaşam tərzidir, əxlaqi-mənəvi kodekslər məcmuyudur” (1, 108-109). Dədə Qorqudun bir “prinsip” kimi qəbul edilməsi onun müəllifliyi ilə bağlı qənaətə yenidən qayıtmaq zərurəti yara-



dır. Zərurət yaranır ki, “Kitabi-Dədə Qorqud” boylarının sonunda deyilən bu sözlərə aydınlıq gətirilsin: “Dədəm Qorqud gəlibən boy boyladı, soy soyladı. Bu oğuznameyi düzdü-qoşdu” (14, 51). Əfzələddin Əsgər Dədə Qorqudun “müəllifliyi” məsələsinə ümumtürk dastançılığı kontekstində baxır. Dədə Qorqudun ozanlar arasında pir kimi qəbul edilməsinə diqqəti yönəldən folklorşünas Dədə Qorqudun “müəllif” olaraq nişan verilməsinə boyların ruhlar aləmi ilə, bu aləmdən gələn ilahi vergi ilə əlaqələndirilməsi kimi qiymətləndirir (7, 157-158). Deməli, Dədə Qorqudun “müəllifliyi” məsələsinə nə Kamal Abdulla mütləq həqiqət kimi baxır, nə də Əfzələddin Əsgər. Belə qənaətə gəlmək olur ki, alp ozanların canlı ifasından qələmə alınan “Kitabi-Dədə Qorqud” şifahi sənət qanunauyğunluqlarına əsaslandığına görə bu eposda hansısa bir müəllifə məxsus baxışların əks olunmasını iddia etmək özünü doğrultmur. Özünü doğruldan qənaət bundan ibarətdir ki, “Kitabi-Dədə Qorqud” əcdadların şanlı keçmişindən, qəhrəmanlıq sərgüzeştlərindən bəhs edən bir dastan kimi hər hansı bir fərdin yox, bütöv bir xalqın təsəvvürlər sistemini əks etdirir. Bu təsəvvürlər sistemi isə dastanın yalnız məzmun qatını yox, həm də forma qatını əhatə edir. Başqa sözlə desək, “Kitabi-Dədə Qorqud”da nəyin necə ifadə olunması xalqın dastançılıq təsəvvürünün göstəricisi kimi ortaya çıxır. Əlbəttə, dastanda xalq təsəvvürünün aparıcı yer tutmasından danışmaq söyləyici funksiyasına, həmçinin katib “əlavəsi”nə göz yummaq kimi başa düşülməməlidir. Belə hesab edilməməlidir ki, biz söyləyici ozanın canlı ifa zamanı “yenidən yaratmaq” istedadı nümayiş etdirə biləcəyini, katibin canlı ifanı qeydə alarkən yazı mədəniyyətinə məxsus elementlərə yol verə biləcəyini nəzərə almırıq. Əlbəttə, bütün bu cəhətləri nəzərə alırıq, amma həm də o fikirdə qalırıq ki, istər ifaçı ozan, istərsə də boyları canlı ifadan qeydə alan katib daşlaşmış dastan ənənəsi daxilində hərəkət edirlər və dastan qanunauyğunluqlarından ciddi şəkildə kənara çıxma biləcək hər hansı bir təşəbbüsdə bulunmurlar.

Söyləyici ozan haqda bu dediklərimiz Albert Lordun söyləyicilik konsepsiyası ilə ziddiyyət yaradır mı? Suala cavab vermək üçün Albert Lordun sözlərini yada salaq. O deyir: “Yazılı ədəbiyyat nümunəsinin yaradılması ilə oxunması arasında zaman məsafəsi olduğu halda, şifahi sənət nümunəsi üçün belə zaman məsafəsi yoxdur, çünki onun yaradılması və ifası eyni prosesin bir-birinə bağlı iki tərəfidir. < ■ ■ ■ > Şifahi sənət nümunəsi ifa üçün yox, ifa prosesində yaranır. < ■ ■ ■ >

Doğru-düzgün müəyyənləşdirmək lazımdır ki, kimdir söyləyici, daha doğrusu, nədir söyləyicilik? Söyləyicidən danışarkən bizə belə bir fikirdən tam imtina etmək lazımdır ki, söyləyici başqaları və yaxud onun özü tərəfindən əvvəllər yaradılmış əsəri yenidən canlandırır auditoriyaya çatdırır. Bilməliyik ki, şifahi söz sənətkarı sadəcə olaraq əsəri yenidən canlandıran yox, əsəri ifa prosesində yaradan sənətkardır. Epos söyləyicisi eposun yaradıcısıdır” (17, 24-25). Konsepsiyasını daha qabarıq diqqətə çatdırmaq üçün Lordun bir az ifrata vardığını, söyləyicinin funksiyasını qismən şişirtiyini xatırlatmaqla bərabər, bildirməliyik ki, sırası yox,

ustad söyləyici belə heç də hər ifasında “yeni” bir əsər yaratmaq iddiasında bulunmur. Həm sırası, həm də ustad söyləyicinin ən ümdə funksiyalarından biri dövrüyədə olan və auditoriyanın dinləmək istədiyi folklor nümunəsini auditoriyaya çatdırmaqdır. Söyləyicinin bu funksiyasına “Kitabi-Dədə Qorqud”da açıq-aydın işarə olunur: “Dədəm Qorqud: “Bu boy Dəli Domrulun olsun. Məndən sonra alb ozanlar söyləsin! Alın açuq comərd ərənlər dinləsün!” – dedi” (14, 103). Əfzələddin Əsgər “Kitabi-Dədə Qorqud”dakı “alb ozan” ifadəsinin “qəhrəman ozan” yox, “böyük ozan, yaradıcı ozan” mənasında işləndiyini bildirir (7, 155). Bu fikirlə razılış belə hesab edirik ki, yaratmaq fitrəti ilə başqalarından fərqlənən alp ozanlar qopuz çalıb məlum boyları xan hüzurunda, “comərd ərənlər” məclisində danışarkən özlərindən nələrisə artırır, nələrisə azaldıblar. Amma bu ifaçılıqda bir şey şəksiz-şübhəsizdir: oğuznamələrin Qorqud Ata əmanəti olduğuna dərin inam bəsləyən alp ozanlar boylarda əsaslı dəyişiklik etməkdən çəkiniblər və onlar boyları auditoriyaya mümkün qədər ustadlardan eşitdikləri şəkildə çatdırmağa çalışıblar. Əgər belədirsə, onda “ilk” ustadın, ozanlar ozanının funksiyasına yenidən aydınlıq gətirməyə ehtiyac yaranır. Ehtiyac yaranır ki, oğuznamələri düzüb-qoşan “ilk” ozanın söyləyiciliyində alp ozanların söyləyiciliyindən fərqlənən başlıca cəhət üzə çıxarılsın. Bu yöndə axtarışlar tədqiqatçını şifahi sənətlə bağlı məlum qənaətə gətirib çıxarır: yaradıcılıq qabiliyyətinə görə alp ozandan yüksəkdə dayanan ozanlar ozanı da ifa prosesində dinləyici auditoriyanın istək və arzusunu ciddi şəkildə nəzərə alır və bədahətən yaratdıqlarını məhz auditoriyanın tələbinə (ilk növbədə isə qəliblər tələbinə!) uyğunlaşdırıb yaradır. Şifahi sənətlə yazılı sənət arasındakı başlıca fərqlərdən birini məhz bu nöqtədə axtarmaq lazım gəlir: hansı ədəbi məktəbə, hansı ədəbi cərəyana mənsub olmağından, hansı sənətkarı özünə ustad saymağından asılı olmayaraq, yazılı sənət nümayəndəsi başqasını təkrar etməməli, onun qələmə aldığı əsər mümkün qədər başqa bir əsərə bənzəməməlidir. Şifahi sənət nümayəndəsi isə bədahətən yaratdığı folklor nümunəsini auditoriyanın tələbindən irəli gələn məzmun və forma modellərinə uyğunlaşdırılmalıdır. Söhbəti konkret olaraq təhkiyə məsələsinin üstünə gətirib diqqətə çatdırmaq istəyirik ki, hər hansı romanda müəllifin qüdrətini göstərən amillərdən biri onun özünəməxsus təhkiyədən istifadə etməsi və bu baxımdan novatorluğa nail olmasıdır. Hər hansı dastan təhkiyəsinə isə bu cür özünəməxsusluq və novatorluq meyarı ilə yanaşa bilmərik. Dastan təhkiyəsi o halda təqdirəlayiq sayıla bilər ki, öz nəqletmə tərzinə görə digər dastanlarla yaxından səsleşsin.

Hekayə, povest və romanlarda müəllifin başqalaşmış hadisələri müxtəlif tip təhkiyəçilər dilindən nəql etməsi, hər şeydən əvvəl, oxucunu danışılan və təsvir olunanlara inandırmaq məqsədi daşıyır: “Gerçəkliliklə müəllif arasında vasitəçi kimi hekayəçi bədii əsərdə < ■ ■ ■ > yazıçı sözüne inam yaratmaq vəzifəsini də yerinə yetirir: təhkiyənin bütün məsuliyyəti, hadisələrin, surətlərin, hərəkət, davranış və danışığın reallığı və qeyri-reallığı, cavabdehliyi də onun boynuna düşür.

Oxucu kənar bir şəxsin iştirakçısı olduğu, gördüyü və ya eşitdiyi hadisəyə < " " > daha çox inanır" (18, 15). Yazılı ədəbiyyatın epik janrlarında üçüncü və birinci şəxslərə aid təhkiyə tiplərindən daha çox istifadə olunur. Üçüncü şəxsə aid təhkiyədə "hər şeydən agah təhkiyəçi" mərkəzi fiqura çevrilir. Bu o deməkdir ki, əhvalatları nəql edən şəxs hər şeydən, hətta qaçıb tək-tənha xəlvət bir yerə çəkilən adamın belə nələr düşünməsindən, hansı addımlar atmaq istəməsindən xəbərdardır: "Gecəki telefon zəngi onu qırx üç il ömür sürdüyü real aləmdən həmişəlik ayırmışdı... Gecə taksi fırlanıb gedəndən sonra, şose yolundan bu qayalıqlar yığnağına qalxa-qalxa həmin bu telefon zəngini necə dəfə eşitmişdi, Allah bilir" (23, 280). Yusif Səmədoğlunun "Astana" hekayəsindən götürülmüş bu parçada həbs olunacağını bilib gecə ikən şəhərdən çıxan, qayalıqlar arasına çəkilən və intihar etmək qərarına gələn baş qəhrəmanın hiss-həyəcanları oxucuya məhz hər şeydən agah təhkiyəçi dilindən çatdırılır.

Üçüncü şəxsə aid təhkiyədə hər şeydən agahlıq mütləq mənə daşımının deyə bəzən yazıçılar bilərəkdən təhkiyəçinin dilindən qeyri-dəqiq məlumat verirlər. Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev "Şəbih" hekayəsinə belə başlayır: "Məhərrəm ayının iyirmisi və ya iyirmi ikisi idi, xəyalımdan çıxıb. < " " > Nahardan sonra çıxıb özümü yelə verirdim" (9, 163). Əhvalatın baş verdiyi günü qeyri-dəqiq şəkildə bildirməklə təhkiyəçi sanki "mən heç də hər şeyi sizə hökm olaraq çatdırmıram" demək istəyir.

Birinci şəxsə aid təhkiyədə əhvalatlar iki yöndə təqdim olunur: 1) təhkiyəçi özü haqqında danışır; 2) təhkiyəçi başqaları haqqında danışır. Özü haqqında danışarkən təhkiyəçi yalnız atdığı addımlardan, gördüyü işlərdən yox, həm də daxilən keçirdiyi hiss-həyəcandan bəhs edə bilir. Başqalarından danışan məqamlarda isə təhkiyəçi yalnız kənar müşahidəçi rolunu oynayır, kiminsə daxili hiss-həyəcanını təfəsilatı ilə oxucuya çatdırmaq imkanına sahib olmur. Əkrəm Əylislinin "Gilənar çiçəklərinə dediklərim" povestində Qələndər özü haqqında belə danışır: "Universitetdə oxuduğum bu beş ilin ərzində Tahir müəllimlə bağlı, unudulması mümkün olmayan nə qədər isti və işıqlı şey vardisa, hamısı bir yerə cəmləşib, bu saat elə bir qüdrətli axınla ürəyimə, beynimə dolmuşdu ki, ayrı bir şey barədə fikirləşməyə məndə elə bil yer qalmamışdı" (8, 175). Bu cümlədə Qələndər sevimli müəlliminin qəfil ölüm xəbərindən hansı hala düşdüyünü, necə bir hiss keçirdiyini oxucuya çatdırmağa çalışır. Həmin xəbəri otaq yoldaşlarının necə qarşıladığından bəhs edəndə isə Qələndər "ürəkləri oxumaq", başqasının hansı hissi keçirdiyini genişliyi ilə açıb göstərmək imkanından məhrumdur: "Bu hadisə, deyəsən, hamıdan çox Əlabbası təsir eləmişdi. O yekəlikdə canın, ikimetrlik boyun yiyəsi elə bil birdən-birə xeyli balacalaşmışdı; rəngi ağappaq ağarmışdı, çarpayının dəmirləri arasından qırağa çıxmış qırx beş ölçülü yekə ayaqları da indi elə bil həmişəki yekəliyində deyildi, bircə qara trusikdə Əlabbas gözələrini tavana zilləyib, hərəkətsiz uzanıb qalmışdı" (8, 169). Göründüyü kimi, Qələndər otaq yoldaşı Əlabbasın sarsıntısını

onun zahiri görkəmindən (rənginin ağappaq ağarmasından) və davranış tərzindən (hərəkətsiz uzanıb gözələrini tavana zilləməsindən) oxucuya bəlli etmək istəyir. Həmin anda Əlabbasın konkret olaraq nə düşündüyünü incəliyinə açıb danışmaq Qələndərin bir təhkiyəçi kimi imkanını xaricindədir.

Birinci şəxsə aid təhkiyəni folklorun epik janrları üçün səciyyəvi saymaq olmaz. Azərbaycan folkloruna məxsus epik janrlar içərisində daha çox qaravəlli mətnlərinin birinci şəxsə aid təhkiyə əsasında qurulduğunun şahidi oluruq. Mahiyyəti yalan əhvalatlar vasitəsilə dinləyicini güldürməkdən ibarət olan qaravəllilərdə təhkiyəçi özünü hadisələrin iştirakçısı və ya şahidi kimi təqdim edir: "Altı yox qazanda dovşanın ətini qovurdum. Hamımız yedik, qoyduq, hələ artıq da qaldı. Artıqımı da bağladıq qurşağıma, bir xoruz əmələ gəldi. Bu xoruzu mindik, yola düzəldik. Qabağıma bir çay çıxdı. Çaydan tapdıq bir palan. Palanı sökdük. İçəndən bir kitab çıxdı. Oxuduq, gördük hamısı yalan" (3, 262). Yalan üstündə qurulması açıq-aşkar bilinən bu qaravəlli nümunəsi "şahid" şəxsin dilindən danışılmaqla yumoristik ahəngini daha da gücləndirmiş olur.

"Müasir" lətifələr və "müasir" dastanlar istisna olmaqla folkloradakı janrların hər birində üçüncü şəxsə aid təhkiyənin əsas predmeti qədim zamanlarda baş vermiş əhvalatlardır. Əfsanə, rəvayət, nağıl və dastanlarda təhkiyəçi, təbii ki, şahid şəxs qismində çıxış edə bilmir və onun danışdıqları kimənsə eşitdiklərindən ibarət olur. Ən usta söyləyici belə əfsanə və rəvayəti, nağıl və dastanı kiməsə istinadən danışır. Bunun bariz nümunəsi ilə dastanlarda qarşılaşırıq. Məhəbbət dastanlarına ustadnamələrlə başlayan aşiq əsas əhvalatların nəql edilməsində də ustada söykənir, məclis əhlinə məhz ustaların dediklərini çatdıracağını bildirir: "Ustad belə rəvayət edir ki, Qaraman şəhərində iki qardaş var idi, böyüyün adı Hatəm Soltan, kiçiyinin adı Əhməd vəzir idi" (4, 126). Heç şübhəsiz, ustada söykənib söz demək ənənəsi oğuznamələrdən, "Kitabi-Dədə Qorqud" boylarından gəlir. "Kitabi-Dədə Qorqud" eposunda boyların Qorqud Ataya istinad edilməsi nədirsə, sonrakı dövr dastanlarımızda ustalara istinad edilməsi də mahiyyətcə odur. Ən başlıca mahiyyət isə danışılan əhvalatların, qopuz və ya sazın müşayiəti ilə oxunan soylama, qoşma və gəraylıların "doğrulığına" dinləyicidə inam yaratmaqdır. Dastan danışan aşiq (eləcə də əfsanə, nağıl söyləyicisi) danışdıqlarını hər hansı mötəbər ünvana bağlamaqla çağdaş insanda mifoloji düşüncə qatını hərəkətə gətirir. O qat ki, orada dağın-daşın, gülün-çiçəyin dil açıb danışmasına, insanın qanadlı quşa dönməsinə ... şübhə ilə yanaşmaq mümkün deyil.

İnanırdırma məsələsindən xüsusi olaraq danışmaq bir daha onu göstərir ki, təhkiyədə dinləyici və oxucu amilini nəzərə almamaq mümkün deyil. Tamamilə təbii haldır ki, narratologiyada "təhkiyəçi" mənasında *narrator* termini ilə yanaşı, "dinləyici və oxucu" mənasında *narratator* termini də işlənir. Tamamilə təbii haldır ki, həm şifahi, həm yazılı sənətdə *narrator* bəzən açıq şəkildə *narratator* müraciət edir. "Kitabi-Dədə Qorqud"da söyləyici ozanın "xanım, sultanım" deyib hüzurunda dastan ifa etdiyi hökmdara üz tutması *narratorun narratator* açıq müraciəti

ətinin səciyyəvi nümunəsidir. Sonrakı dövr dastanlarımızın ifasında aşığın işlətdiyi bu kimi formullar da dinləyiciyə müraciət formullarıdır: “Sizə kimdən xəbər verim?!” “Biz ərz eləyək, xoşbəxt olun”. Bu tipli cümlələrdə “siz” deyəndə aşıq məhz dinləyiciləri nəzərdə tutur. Narratora açıq müraciət örnəklərinə yazılı ədəbiyyatdan da xeyli misal çəkmək olar: “Siz belə güman edirsiniz ki, axundlar etdikləri vəzləri sinələrindən, yainki başlarından buyururlar. Səhvsiniz” (9, 151). Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin “Şikayət” hekayəsindən gətirdiyimiz bu nümunədə təhkiyəçi oxucuya müraciət etməklə özü ilə oxucu arasında məhrəmanə münasibət yaratmaq istəyir. Belə bir cəhəti yazıcının “Qiraət”, “Hacıleylək”, “Sərçə”, “Şeyx Şəban” və başqa hekayələrində də müşahidə edirik. Maraqlıdır ki, “Şeyx Şəban” hekayəsi narratorla dialoq üzərində qurulub. Hekayəni narratora ünvanlanmış “Şeyx Şəbanı siz tanıyırsınız mı?” sualı ilə başlayan müəllif mətn boyunca yeri gəldikcə narratorla dialoqu davam etdirir: “Mən sizin gözlərinizdə sual nişanəsini görürəm, guya siz sual edirsiniz: aya, bu cavan ki, avara idi, bəs bu haradan pul qazandı ki, toylarda, qumarda, səyahətlərdə xərc edirdi? Mən də sizdən sual edirəm: – Bəs < ■ ■ ■ > Hacı Qafarın dükanı yarıldı, on beş min manatlıq malı getdi, o malın pulu kimin cibinə doldu?” (9, 181). Narratorla bu cür dialoq, heç şübhəsiz, hekayənin təsir gücünü artırmış olur.

Narratologiyada (təhkiyəşünaslıqda) daha çox bəhs edilən anlayışlardan biri *fokalizasiya* termini ilə ifadə olunan mövqə – baxış bucağı anlayışıdır. Mövqə anlayışının ehtiva etdiyi çoxsaylı məsələlər içərisindən birini xüsusi olaraq xatırlatmaq lazım gəlir: hadisə kimin baxış bucağından təqdim edilir və təqdim edəninin həmin hadisəyə münasibəti necədir? Nəql olunan hadisəyə, həmçinin təsvir olunan predmetə münasibət qismən açıq və gizli formalarda ola bilər. Hər nəql olunma və təsvirdən açıq qiymətləndirmə gözləmək mümkün deyil. Çağdaş ədəbiyyatın ən böyük qayğılarından birini qiymətləndirmənin dərin qatlara hopdurulmasında və həmin üsulla oxucu fəallığının artırılmasında görürüksə, bu o deməkdir ki, mövqə məsələsi narratologiyada aktual problem olaraq qalır.

Ədəbi düşüncədə bütün başqa məsələlər kimi, mövqə məsələsi də öz başlanğıcını, təbii ki, folklordan götürür. Folklorun epik janrlarında təhkiyənin üçüncü şəxsə aid tipinin daha səciyyəvi olduğunu nəzərə alıb deyə bilərik ki, nağıl və dastanlarda hər şeydən agah söyləyici obrazı aparıcı yer tutur. Nağıl və dastan söyləyicisi əhvalatı danışmaqla, predmeti təqdim etməklə kifayətlənmir, danışdıqlarına, təqdim etdiklərinə yeri gəldikcə münasibət də bildirir: 1. “Deyirlər, bir dərddli adam yatmaz, bir də qəmli. Ondan qalan hamısı yatar. Bunlar belə fikir eyləyib başladılar şəhəri gəzməyə”. 2. “İnsan bir sevinəndə, bir də dərddən ağlayır. İnsan da gərək gülə boşala, ya da ağlaya boşala. Bunlar ağlayıb sakitləşdilər” (12, 56). Nağıllardan götürülmüş bu nümunələrdən birincisində qəhrəmanların şəhəri gəzib-dolanmağından danışan təhkiyəçi insanın dərddən qəmdən yata bilməməsi barədə

fikir bildirirsə, nümunələrdən ikincisində qəhrəmanların ağlamasından danışan təhkiyəçi insanın ağlayıb özünə gəlməsi barədə fikir bildirir.

Mövqə baxımından “Kitabi-Dədə Qorqud”a üz tutsaq, görəcəyik ki, ozan nəql etdiyi əhvalatlar müqabilində ara-sıra bu kimi cümlələr işlədir: 1. “Ol zaman da bəglərin alqışı alqış, qarğıışı qarğıışı idi” (14, 52). 2. “Ol zaman da oğul ata sözün iki eləməzdi: iki eyləsə, ol oğlanı qəbul eləməzlərdi” (14, 83). 3. “Qalaba qorxudar, dərin olsa, baturar” (14, 83). 4. “Aslan əniği yenə aslandır” (14, 138). Bu kimi cümlələr söyləyici mövqeyi və qiymətləndirməsinə aid səciyyəvi nümunələrdir. Nümunələrin hər biri nəql olunan əhvalatla bağlı söyləyicinin irəli sürdüyü fikrin ifadəsidir. Birinci fikir bəylər övlad üçün Tanrıya dua edərkən; ikinci fikir Salur Qazan oğlu Uruza məsləhət verərkən; üçüncü fikir Uruz kafirlə döyüşə atılarkən; dördüncü fikirsə Əmran ayağı sınımış atasını atdan endirib evə apararkən deyilir. Əlbəttə, söyləyici qiymətləndirməsi müsbət münasibətlə məhdudlaşmışdır. Biz boylarda söyləyicinin hadisələrə və hadisə iştirakçılarna mənfi münasibətinin də şahidi oluruq. Ozan ilk boyda Dirsə xanın silahdaşlarını əvvəlcə “qırx igid” ifadəsi ilə təqdim edir. Silahdaşların mənfurcasına atdıqları addımdan sonra (Buğacın ata əli ilə ölümcül yaralanmasına səbəkar olduqları məqam) ozan artıq onları “qırx namərd” adlandırmağa başlayır (14, 28, 30). “Yarımamın, yarçımamın” qarğışını, əsasən, kafirin ünvanına söyləyən ozan bəzən ünvanı dəyişəsi olur: “Böylə digəc, yarımamın-yarçımamın, Yalançı oğlu Yalancuq aydır: “Sultanım, bən varayın, ölüsi-dirisi xəbərin gətürəyin!” – dedi” (14, 62). Aydın məsələdir ki, ozan təhkiyəsində qarğışın ünvanının bu cür dəyişməsi Yalançı oğlu Yalancığın Beyrəyə qarşı xəyanət yolu tutması ilə bağlıdır.

Təhkiyəçi ozan öz mövqeyini bir daha təsdiq etmək, hadisələrə münasibətini, hüzurunda dastan danışdığı xana və məclis əhlinə daha aydın şəkildə çatdırmaq üçün ayrı-ayrı qəhrəmanların baxış bucağını diqqət mərkəzinə çəkir. Məsələn, on ikinci boyda Alp Aruzun düzgün yol tutmadığını əsaslandırmaq istərkən ozan Beyrəyin mövqeyini ön plana çıxarır. Alp Aruz sıradan bir adam yox, Salur Qazanın doğmaca dayısı, ən ağır döyüşlərdə Salur Qazanla birgə qılnc çalan adlı-sanlı qəhrəmanlardan biridir. Ozan belə bir adamın timsalında düşmən obrazı yaratmağın çətinliyini çox yaxşı başa düşür. İşin çətinliyi həm də ondadır ki, Alp Aruzun Salur Qazana qarşı düşmənçiliyinin kökündə törənin pozulması faktı durur: Salur Qazan yağma törəninə, həmişəkindən fərqli olaraq, Alp Aruzun başçılıq etdiyi Daş Oğuz bəylərini dəvət etmir. Salur Qazana bir bəylər bəyi, sərkərdə, hakimiyətin təmsilçisi kimi böyük hüsn-rəğbət bəsləyən ozan Alp Aruz da tələm-tələsik “düşmən” damğası vurmaq istəmir və düşmənçiliyi əhvalatlar fonunda təqdim etməyə çalışır. Əhvalatların ilk ən təsirli səhnəsi məhz Beyrəklə qarşılaşmadan ibarət olur. Salur Qazana qarşı çıxarkən Beyrəyi də özünə qoşmaq istəyən, Beyrək bu işə razı olmadıqda Beyrəyi öldürmək fikrinə düşən Alp Aruz söyləyici ozanın münasibəti, əlbəttə, mənfidir. Amma bu mənfi münasibəti ozan, əvvəlcə Beyrəyin dilindən, onun baxış bucağından dinləyiciyə çatdırır: “Aldayıban ər tutmaq övrət

işidir. Övrətindənmi öyrəndin sən bu işi, qavat?! – dedi” (14, 167). Hadisəni Beyrəyin baxış bucağından təqdim etmək bununla bitmir. Alp Aruz tərəfindən ölüm-cül yaralanmış Beyrəyin öz adamları ilə Qazan xana xəbər göndərməsi baş vermiş qanlı hadisənin yenidən nəql edilməsi mahiyyəti daşıyır. Beyrək öz adamlarına deyir: “Ayıdınız: “Namərd Aruz dayından adam gəldi. Beyrəgi istəmiş, ol dəxi varmış. Hər Daş Oğuz bəgləri yığnaq olmuş. Bilmədik, yemə-icmə arasında Müshəf gətürdilər. “Qazana biz asi olduq, and içdik. Gəl sən dəxi and iç!” – dedilər. İcmədi. “Mən Qazandan dönməzəm”, – dedi. Namərd dayın qaqudı, Beyrəgi qılıcladı” (14, 167). Göründüyü kimi, Beyrəyin baxış bucağından əhvalatın təkrar danışılması fonunda Alp Aruzla mənfi münasibət də var. Bu münasibət “namərd” təyində qabarıq ifadəsini tapır. Beyrəyin adamları baş vermiş qanlı hadisəni Qazan xana xəbər verərkən eynilə Beyrək kimi onlar da Alp Aruzu “namərd” adlandırlar. Bu münasibət, bu qiymətləndirmə döyüş qabağı Qazan xanın Alp Aruzla dediklərində öz təsdiqini tapır: “Mərə qavat, muxannatlıq ilə ər öldürmək necə olur, mən sana göstərayim” (14, 169). Beyrəklə bağlı atdığı addımın, yol verdiyi hərəkətin Qazan xan tərəfindən müxənnətlik kimi qəbul edilməsi sonda Alp Aruzun öldürülməsi ilə nəticələnir.

Təsvir olunan hadisələri qiymətləndirmənin səciyyəsinə asılı olaraq ədəbiyyatda təhkiyənin müxtəlif tipləri meydana çıxır: 1. subyektiv təhkiyə; 2. obyektiv təhkiyə; 3. neytral təhkiyə. Adından göründüyü kimi, subyektiv təhkiyədə qiymətləndirmə narratorun real həqiqəti o qədər də doğru-düzgün əks etdirməyən fikirlərindən ibarət olur. Obyektiv təhkiyədə isə əksinə, irəli sürülən fikirlər real həqiqətlə üst-üstə düşür. Neytral təhkiyədə narrator kənar müşahidəçi kimi predmet və hadisəni təqdim etməklə kifayətlənir və qiymətləndirməni oxucunun öhdəsinə buraxır. Təhkiyənin bu tipləri, söz yox ki, yazılı ədəbiyyat nümunələrində müəyyənənən. Bu təhkiyə tiplərini necə var o şəkildə şifahi ədəbiyyat nümunələrində də axtarmaq elə bir səmərə verməz. Danışılan əhvalata və təsvir edilən predmetə söyləyicinin kənar bir müşahidəçi kimi heç bir qiymət verməməsi və neytral mövqe tutması folklor qanunauyğunluqlarına uyğun gəlməyən bir haldır və belə bir halla nağıl və dastanlarda qarşılaşmırıq. Nağıl və dastan söyləyicisinin danışılan əhvalatlarla bağlı şəxsi-subyektiv fikirlər yürütməsi də imkan xaricindədir. Çünki söyləyicinin başlıca funksiyası xalqın təfəkkür süzgecindən keçən fikirləri dinləyiciyə çatdırmaqdır. Elə fikirlər ki, bir çox hallarda uzaq zamanların düşüncə tərzindən xəbər verir. Çağdaş insanın düşüncə tərzini ilə nə qədər səsleşib-səsleşməməsindən asılı olmayaraq əski dövrlərə bağlı, turalım, animistik, totemistik, antropomorfik görüşləri folklor mətnlərində subyektiv yanaşmanın yox, keçib gəldiyi uzun yolda insan oğlunun qarşılaşdığı “tarixi həqiqət”in göstəricisi kimi qəbul edirik. Belə olan surətdə şifahi təhkiyəni şərti olaraq obyektiv təhkiyə adlandırmaq daha münasib, daha məntiqəuyğun seçimdir.

### QAYNAQLAR

1. Abdulla K. “Kitabi-Dədə Qorqud”un poetikasına giriş. Bakı, RS Poliqraf, 2017.
2. Arvad ağısı. Tərtib edən M.Abbasov. Bakı, Səda, 2004.
3. Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası. 20 cildə, I c., Xalq ədəbiyyatı. Tərtib edənlər T.Fərzəliyev, İ.Abbasov, Bakı, Elm, 1980.
4. Azərbaycan dastanları, 5 cildə, I c., Tərtib edənlər: M.H.Təhmasib, Ə.Axundov, Lider Nəşriyyatı, 2005.
5. Azərbaycan folkloru antologiyası, XII c., Zəngəzur folkloru. Toplayanlar V.Nəbioğlu, M.Kazımoğlu, Ə.Əsgər. Tərtib edənlər Ə.Əsgər, M.Kazımoğlu. Bakı, Səda, 2005.
6. Djindjik S. Oğuzların epik tarix və kultür birləşimi: Dede Korkut kitabı/Dünya Dedy Korkut araşdırmaları. Hazırlayanlar F.Türkmen, G.Pehlivan. İstanbul, Ötüken, 2020.
7. Əsgər Ə. Oğuznamə yaradıcılığı. Bakı, Elm və təhsil, 2013.
8. Əylisli Ə. Seçilmiş əsərləri, 2 cildə, II c., Bakı, Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1987.
9. Haqverdiyev Ə. Seçilmiş əsərləri, 2 cildə, II c., Bakı, Lider, 2005.
10. Həbibbəyli İ. “Kitabi-Dədə Qorqud” yazılı: epos və eposya. Bakı, Elm, 2020.
11. Hüseyinli Ş. Azərbaycan folklorunda epik formullar. Bakı, Elm və təhsil, 2019.
12. İsgəndərova V. Ənənəvi nağıl formulları. Bakı, Elm və təhsil, 2014.
13. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. Ленинград, Наука, 1974.
14. “Kitabi-Dədə Qorqud”. Əsil və sadələşdirilmiş mətnlər. Tərtib edən S.Əlizadə, nəşrə hazırlayanı və redaktoru T.Hacıyev, Bakı, Öndər Nəşriyyatı, 2004.
15. “Koroğlu”. Çapa hazırlayanı: M.H.Təhmasib, Bakı, Gənclik, 1982.
16. “Koroğlu”. Mətni hazırlayıb tərtib edənlər: İ.Abbaslı, B.Abdulla, Bakı, Lider Nəşriyyatı, 2005.
17. Лорд А.Б. Сказитель. Москва, Восточная литература, 1994.
18. Məmmədov A. Nəsrin poetikası. XIX əsrin II yarısı. Bakı, Elm, 1990.
19. Неклюдов С.Ю. Особенности изобразительной системы в дщ литературном повествовательном искусстве // Ранние формы искусства. Москва, Наука, с.191-220.
20. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Москва, Наука, 1976.
21. Путилов Б.Н. Героический эпос и действительность. Ленинград, Наука, 1988.
22. Rzasoy S. “Kitabi-türkman lisani” oğuznaməsinin transmediativ strukturu və ritual-mifoloji semantikasını. Bakı, Elm və təhsil, 2020.
23. Səmədoğlu Y. Seçilmiş əsərləri. Bakı, Şərq-Qərb, 2005.
24. Şıxlı İ. “Dəli Kür”. Bakı, Qanun nəşriyyatı, 2019.

